

Phenomenology and the Cinema of Jean Luc Godard

Honors Research Thesis

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for graduation “with Honors
Research Distinction in French” in the undergraduate colleges of The Ohio State
University

by
Mackenzie Watts

The Ohio State University
June 2012

Project Advisor: Professor Louisa Shea, Department of French and Italian

Acknowledgments

I would first like to thank the College of Arts and Sciences for their generous Undergraduate Research Grant, and for their constant encouragement for undergraduate research at Ohio State.

To my friend, Brian Whitlinger, for spending hours trying to help me create screen captures of the films.

To Julie Parsons, for allowing me to attend her class on the French New Wave, from which I learned a lot about how to discuss film.

To my mom, Toni, for buying me all of those expensive Criterion DVDs in high school (I told you they'd be worth it!), and for always supporting me.

I would also like to thank the members of my thesis defense committee: Professor Louisa Shea, Professor Danielle Marx-Scouras, and Professor Richard Fletcher. I very much appreciate your time and wonderful questions during the defense.

I would further like to thank Professor Marx-Scouras for encouraging her students to engage in research and to write an honors thesis. Without her advice, I might not have considered writing a thesis. She also taught me that college isn't only about grades and you should enjoy what you do. I certainly kept that in mind while writing this thesis, and, as a result, I had much more fun!

Most importantly, I would like to thank my advisor, Professor Shea, for putting in so much time and effort to help me develop not only my small research idea into a thesis, but also for showing me how to be a "researcher". Professor Shea made suggestions for this paper that I would have never considered, and helped me to create a more cohesive, and much more interesting, thesis. I have learned invaluable skills from her, and I was very lucky to have her as my thesis advisor.

I. Introduction

Parmi tous les cinéastes, Jean-Luc Godard est peut-être le plus intéressant quant à une étude philosophique. Plusieurs critiques ont noté que philosophie et cinéma ont de paire chez Godard. Pour Godard, le cinéma est pensée : il prend la forme de sa conscience. Comme le dit Godard: « nous pensions cinéma, et, à un certain moment, nous avons éprouvé le besoin d'approfondir cette pensée »¹. De plus, Godard est toujours en train de faire du cinéma. Il note :« En fait, je ne fais pas seulement du cinéma quand je tourne, je fais mes films quand je rêve, quand je déjeune, quand je lis, quand je parle avec vous². » La richesse philosophique de ses films est souvent manifeste dans ses personnages et la présentation de leurs pensées et de leurs émotions.

Godard définit le cinéma comme l'émotion dans son film *Pierrot le fou* (1965). Le réalisateur Samuel Fuller explique au personnage principal, Ferdinand, ce qu'est le cinéma : « A film is like a battlefield. It's love, hate, action, violence, death. In one word: emotion »³. La difficulté est de savoir comment montrer l'émotion au spectateur. « Comment rendre le dedans? » écrit Godard, "Eh bien, justement en restant sagement dehors »⁴. Pour démontrer comment Godard « rend le dedans » tout en restant à l'extérieur, nous allons prendre un exemple de son œuvre.

¹ Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print. 27

² Ibid, 165

³ *Pierrot le fou*. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Anna Karina. 1965. Criterion Collection, 2009. Blu-Ray

⁴ Godard, Jean-Luc. 50-51

Dans son film *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), Godard présente les personnages—des femmes qui se sont tournées à la prostitution—comme des objets plutôt que des êtres humains riches de sentiments. Cependant, à certains moments, Godard présente l'émotion des femmes dans des scènes «plus ou moins jouées »⁵ où par « le biais des sentiments », l'émotion se lit sur leurs visages :



Juliette, le personnage central de ce film explique: « il serait plus juste de dire : 'on ne peut pas décrire cela avec des mots'. Pourtant il me semble que l'expression de mon visage doit représenter quelque chose, quelque chose qui peut être détaché du dessin général—je veux dire...de l'espèce de forme dessinée qui le forme »⁶. Dans l'image ci-dessus, le spectateur regarde le visage

⁵ Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print. 168-170

⁶ *2 or 3 Things I Know About Her*. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Marina Vlady. 1967. Criterion Collection, 2010. DVD.

de cette femme. C'est seulement un visage, une forme, et pourtant quand elle regarde directement la caméra, c'est-à-dire nous, les spectateurs, on semble voir plus qu'un visage, on y lit la pensée et les sentiments du personnage. Ses yeux sont expressifs, et elle à l'air de communiquer avec nous.

Si le visage est à la fois objet et sujet, forme et expression, pour Godard cela est vrai non seulement des êtres humains, mais aussi des objets, des choses. Les films de Godard sont aussi une réflexion sur la difficulté de représenter un objet, de le représenter de l'extérieur *et* de l'intérieur. Un exemple tiré de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* illustre bien cela. Godard, en voix-off, présente le personnage principal, en train de regarder tourner les pages d'une revue :

Voici comment Juliette, à 15 h 37, voyait remuer les pages de cet objet que, dans le langage journalistique, on nomme une revue. Et voilà comment, environ cent cinquante images plus loin, une autre jeune femme...voyait le même objet. Où est donc la vérité ? De face ou de profil ?

Ici, Godard, comme le dit Guzzetti, « calls into question the very convention he invokes, according to which the action exists independently of his representation...Consequently, the questions he asks...not only pose a metaphysical problem but state the practical dilemma of which angle he as a director should pick »⁷. Godard veut présenter l'intérieur de l'image—la vérité des

⁷ Guzzetti, Alfred. *2 or 3 Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*. Cambridge: Harvard Film Studies, 1981. Print. p. 127

sentiments—mais aussi il veut aussi mettre l'accent sur l'extérieur—l'image elle-même.

Il nous semble que la façon la plus intéressante d'aborder l'œuvre cinématographique de Godard dans sa dimension philosophique, et plus particulièrement dans sa réflexion sur l'intériorité et l'extériorité des êtres et des choses, est par la phénoménologie. Il est surprenant, alors, que le rapport de Godard à la phénoménologie ait été peu étudié. À l'époque où Godard commençait ses productions, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) avait publié son œuvre phare, la *Phénoménologie de la perception* (1945). Ce traité philosophique a été énormément influent. Godard indique dans ses écrits que la philosophie de Merleau-Ponty avait influencé son cinéma⁸, mais Merleau-Ponty note aussi dans *Sens et Nonsense* que la phénoménologie se prête bien à une étude cinématographique. Il se demande « que signifie, que veut donc dire le film ? »⁹ :

Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit *et* le monde, chaque conscience *et* les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de *l'expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que

⁸ voyez *Godard sur Godard: les années Karina*, extrait à la page 21

⁹ Merleau-Ponty, Maurice. "Le cinéma et la nouvelle psychologie." *Académie de Grenoble - redirection*. Web. 22 Jan. 2012. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm>.

le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie...la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence¹⁰.

La phénoménologie réfléchit sur le rapport, la connexion, des gens au monde. Il cherche : « à faire voir le lien du sujet et du monde ». Pour Merleau-Ponty ce lien se fait par la perception qui nous permet d'être et d'agir avec le monde. Comme le dit le critique Julien Guillemet : « According to Merleau-Ponty, because film is a visible and audible object that one perceives, the perception of film is almost equivalent to natural perception... he concludes that the significance of the film is simultaneous and inseparable from its perception »¹¹.

Le cinéma et la philosophie, surtout la phénoménologie, se sont toujours très bien mariés. Récemment plusieurs spécialistes ont cherché à faire le lien entre la phénoménologie et le cinéma. La tendance actuelle de ces études est d'étudier le film en tant qu'objet de la perception, et ceci dans un double sens : la caméra est, d'une part, l'équivalent de l'œil : elle perçoit et représente le monde ; et d'autre part le film est aussi un objet de notre perception: nous regardons l'écran, percevant un objet, mais aussi une représentation du monde. L'accent est alors mis sur l'expérience cinématographique. Je vais d'abord présenter les arguments de quatre des chercheurs les plus intéressants dans ce domaine pour mieux comprendre l'enjeu de leurs études ; je montrerai alors en quoi mon

¹⁰ Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie »

¹¹ Guillemet, Julien. "The "New Wave" of French Phenomenology and Cinema: new concepts for the cinematic experience." *New Review of Film and Television Studies* 8.1 (2010), p. 95

approche diffère de la leur, et ajoute une dimension nouvelle à l'étude du rapport entre cinéma et phénoménologie.

Dans son article « Descriptive Phenomenology and Film », N. Patrick Peritore suggère que la structure d'un film peut être analysée en suivant une méthode phénoménologique. Le film est alors à interpréter comme « a technical construct manifesting certain visual and aural characteristics ; that is, the film as an object of consciousness »¹². Le film comme objet est « constituted as an artistic objectification of a subjective worldview »¹³.

Le critique Amédée Ayfre écrit, lui aussi, dans les *Cahiers du cinéma* que le film peut être perçu comme une étude phénoménologique. Il se concentre sur les films néo-réalistes et explique que le cinéma est « une sorte d'étude descriptive d'un ensemble de phénomènes tels qu'ils se manifestent dans le temps ou l'espace...c'est exactement la définition que d'une part Merleau-Ponty...[donne] de la phénoménologie »¹⁴. Les films, parce qu'ils sont eux-mêmes des objets de la perception, de l'œil de la caméra, sont l'objet idéal d'une étude phénoménologique. Ayfre soutient que « les films représentent un titre plus précis que celui de « néo-réalisme », celui par exemple de réalisme phénoménologique »¹⁵. Puisque les scénarios sont réalistes, le film peut

¹² Peritore, N. Patrick. "Descriptive Phenomenology and Film: An Introduction." *Journal of University Film Association* 29.1 (1977): 5. JSTOR. Web. 2 Oct. 2011. 5

¹³ Id

¹⁴ Ayfre, Amédée. "Néo-Réalisme et Phénoménologie." *cahiers du cinéma* 17 Novembre (1952): 6.

¹⁵ Ibid, 9

représenter l'existence. Mais le film est aussi une expérience totale de l'existence :

L'aspect documentaire n'y prétend jamais à une certaine 'objectivité' passive, la présentation 'neutre' ne veut jamais dire froideur et impersonnalité. Il y a de la conscience, de la subjectivité, s'il n'y a pas de Raison et de thèse...Mais surtout tous ces éléments objectifs, subjectifs, sociaux, etc....n'y sont jamais analysés comme tels ; ils sont pris dans un bloc évènementiel, avec tout son grouillement inextricable, bloc de durée autant que de volume, qui ne nous fait grâce ni d'une seconde, ni d'un geste¹⁶.

Le film comme objet réaliste est aussi rempli de « conscience », de « subjectivité ». Avec « la description phénoménologique » écrit Ayfre, le spectateur comprend le film comme représentation de l'existence : le film est réaliste, et il représente la vie en autant qu'il représente l'objectivité et la subjectivité (conscience).

William Earle prend une approche différente. Tandis que l'étude d'Ayfre analyse la façon dont nous interprétons le film comme objet réaliste, Earle cherche à comprendre comment nous interprétons les films surréalistes. Dans son article « Phenomenology and the Surrealism of Movies », Earle explique que si « phenomenology is a reflexive consciousness of the world of things as and only as they appear to us...movies might seem to be its ideal subject-matter »¹⁷. C'est-à-dire qu'on peut envisager le film comme un spectacle, en sachant qu'il est une réalité romancée, mais le représenter toujours comme réaliste : « Obviously most movies are realist in intention. Not that what they show is

¹⁶ Ayfre, 9

¹⁷ Earle, William. "Phenomenology and the Surrealism of Movies." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28.3 (1980): JSTOR. Web. 12 Apr. 2012. 255

indeed a reality, since it is only a show, but a show of that which could happen.

Its sense therefore bears a reference to commonly experience reality »¹⁸.

Cependant, si on pense au film comme étant une représentation de la réalité, comment comprendre un film *surréaliste* ? Earle soutient que « surrealism is itself a phenomenon, and one which in its best and most serious form has much to teach phenomenology as well as classical aesthetics »¹⁹. Earle suggère que les films surréalistes présentent des phénomènes qui sont hors de notre conscience conventionnelle, mais qui se trouvent dans notre imagination. Comme tel, « surrealism offers phenomenology a phenomenon which lies beyond its hitherto conceived limits »²⁰. Earle explique, alors, que les films surréalistes peuvent être compris d'une manière phénoménologique, bien qu'ils ne soient pas une représentation «réaliste».

Dans son livre *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Vivian Sobchack se penche sur la façon dont le spectateur interagit avec le film. Elle soutient que le film est plus qu'un objet perçu, c'est aussi un objet qui communique avec le spectateur. Ce faisant, elle veut « account for the origin and locus of cinematic signification and significance in the experience of vision as an embodied and meaningful existential activity »²¹. Elle explique que « the film has the capacity and competence to signify, to not only have sense but

¹⁸ Earle, 255

¹⁹ Ibid, 259

²⁰ Id

²¹ Sobchack, Vivian Carol. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. xvii

also to makes sense through a unique and systemic form of communication »²².

C'est-à-dire qu'on ne perçoit pas seulement un film : en quelque sorte on « parle » aussi avec le film. La phénoménologie crée pour le spectateur une sorte de langage. Sobchack soutient que la phénoménologie nous permet de comprendre le film comme signification—un objet avec lequel nous pouvons communiquer :

Objectively projected, visibly and audibly expressed before us, the film's activity of seeing, hearing, and moving signifies in a pervasive, primary, and embodied language that precedes and provides the grounds for the secondary significations of a more discrete, systematic, less 'wild' communication. Cinema thus transposes, without completely transforming, those modes of being alive and consciously embodied in the world that count for each of us as direct experience²³.

Cette citation explique que les mouvements sensoriels du film peuvent être compris comme un langage, et sont interprétés comme « direct experience ». Ici, Sobchack veut dire que la phénoménologie se prête bien à une compréhension de ce langage et ces « modes of being alive and consciously embodied in he world ».

Aucune de ces études sur la phénoménologie et le cinéma ne se penche sur la question de l'influence de la phénoménologie (et de Merleau-Ponty en particulier) sur Godard. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe aucune étude sur Godard et Merleau-Ponty, mais elles sont rares. Elena del Rio présente dans son article, «Alchemies of Thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty », l'usage de la phénoménologie dans le cinéma de Godard, surtout dans

²² Sobchack, 6

²³ Ibid, 4

son film *Passion* (1982). Cependant, le but de son article est de « use the cinema of Jean-Luc Godard as a testing ground for the potential reversibility, as well as the tensions, that arise when one applies Merleau-Ponty and Deleuze's diverse modes of thinking to a kind of cinema that seems equally suited to both »²⁴. Elle étudie la phénoménologie à propos de Godard, mais en se limitant à une étude de la perception. Elle soutient que « the micropolitics of perception exemplified in Godard's cinema counters the ideology of the visible at work in Western forms of representation by restoring the materiality and physicality and the sense of duration to acts of (technological) perception »²⁵. Ce qui est important pour Godard, écrit-elle, est comment « the filmmaker's gaze turns its activity of seeing back on itself, looking not to *what appears* as visible, but to the visible's *mode of appearing* »²⁶.

L'approche de del Rio est celle d'une étude phénoménologique de la perception. Il est certain que la perception est importante pour la phénoménologie, et aussi pour le cinéma de Godard. Cependant, mon étude apporte une dimension autre et nouvelle à l'étude du rapport entre la phénoménologie et Godard. Je veux étudier l'interaction entre Godard et la phénoménologie « à l'intérieur » du film. C'est-à-dire que là où del Rio et Sobchack s'intéressent à une lecture phénoménologique du film en tant qu'objet de la perception, j'étudierai au contraire l'influence de Merleau-Ponty *dans* les

²⁴ del Rio, Elena. "Alchemistries of Thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty." *SubStance* 34.3 (2005): JSTOR. Web. 9 May 2011. 63

²⁵ Id

²⁶ Ibid, 65

films de Godard : le traitement des personnages, la mise en scène, et le scénario. J'analyse l'utilisation de la phénoménologie par Godard dans ce qui se passe « à l'intérieur » du film—le dedans—et non seulement le film total qui est perçu sur l'écran. L'absence d'une étude de ce type est une omission importante, parce qu'il est clair que la phénoménologie de Merleau-Ponty influença fortement Godard et son cinéma.

Cette dissertation montrera les liens entre la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et le cinéma de Jean-Luc Godard, surtout dans le champ de la sexualité. Dans un premier chapitre, nous présenterons Merleau-Ponty pour mieux comprendre ce qui dans sa philosophie est pertinent pour une étude des films de Godard. Ensuite, nous étudierons les liens entre Merleau-Ponty et Godard à propos de l'objectivité et de la subjectivité dans le champ sexuel, en mettant l'accent sur deux films, *Vivre sa vie* (1962) et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967). Enfin, nous conclurons avec une réflexion sur comment le traitement du capitalisme par Godard se rapporte à l'idée de l'origine de conscience de classe proposée par Merleau-Ponty.

II. La phénoménologie de Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), le grand phénoménologue de la philosophie française, se distingue des philosophes existentialistes de la même époque par une approche plus méthodologique et, dans un sens, plus scientifique. Son œuvre phare, la *Phénoménologie de la perception*, fut publié en

1945. C'est un texte immense qui propose plusieurs aperçus déterminants. Une discussion approfondie de l'œuvre de Merleau-Ponty dépasserait les limitations donc ici à une analyse des thèmes immédiatement pertinents à cette étude : le rôle primaire que Merleau-Ponty accorde à la perception du monde et sa description de l'existence incarnée²⁷.

Dans l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty définit ainsi la phénoménologie, en expliquant que l'étude essentielle de la phénoménologie est la perception et la conscience (l'existence incarnée) :

La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité »...mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion.²⁸

L'étude du corps et de la conscience est vitale pour la phénoménologie de Merleau-Ponty qui voulait comprendre comment l'être humain existe dans et avec le monde. Avant de comprendre l'existence, il faut expliquer comment une personne, qui est un objet dans le monde, peut interagir, en tant que sujet avec le monde et les environs. Selon Merleau-Ponty, ce phénomène est possible grâce à la perception.

²⁷ "Merleau-Ponty, Maurice [Internet Encyclopedia of Philosophy]." *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Web. 28 Jan. 2012.
<<http://www.iep.utm.edu/merleau/>>.

²⁸Merleau-Ponty, Maurice. "Avant-propos." *Phénoménologie de la perception*,. Paris: Gallimard, 1945. I. Print. i

Le corps est le véhicule par lequel nous entrons en rapport avec le monde²⁹, mais c'est grâce à la perception que l'on s'engage avec tout ce qui nous entoure. Selon Merleau-Ponty, le corps est la personne engagée avec les choses qu'elle perçoit—les objets et les autres. La perception est primitive, parce qu'être dans le monde c'est percevoir le monde. Il note que « tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudrait rien dire »³⁰. C'est par le biais de la perception que le corps interagit et comprend le monde. Comme le dit Merleau-Ponty:

La perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux. Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites³¹.

La perception est donc comme un outil pour comprendre l'existence (« Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel...de toutes mes perceptions explicites »). Cette idée de la perception est très importante pour comprendre le lien entre phénoménologie et cinéma. Godard insiste que ses films sont le produit de la pensée, mais le cinéma est par définition un objet. Dans son article « What is Cinema? », Annette Michelson décrit l'opinion du célèbre critique André Bazin du cinéma à propos de

²⁹ Lewis, Michael, and Tanja Staehler. "Maurice Merleau-Ponty." *Phenomenology: An introduction*.. London: Continuum, 2010. 166. Print.

³⁰ Merleau-Ponty, ii

³¹ Ibid, v

la perception : il soutient que « films are objects of perception rather than thought »³². Il est important de comprendre cette dichotomie qui existe tant dans le cinéma de Godard que dans la philosophie de Merleau-Ponty. Godard veut dire que ses films sont des représentations de ses pensées et de sa subjectivité, mises en scènes, mais Merleau-Ponty suggère que le seul accès au cinéma (comme, par ailleurs au monde) est par la perception.

Avec la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty prend position contre le Cogito de Descartes. Il rejette l'idée cartésienne d'une distinction concrète entre corps et esprit et propose une nouvelle façon de penser l'être humain. Selon Descartes, une personne est composée d'un corps et d'un esprit complètement séparés l'un de l'autre. Merleau-Ponty pense au contraire que « les relations du sujet et du monde ne sont pas rigoureusement bilatérales »³³ :

Le Cogito jusqu'à présent dévalorisait la perception d'autrui, il m'enseignait que le Je n'est accessible qu'à lui-même, puisqu'il me définissait par la pensée que j'ai de moi-même et que je suis évidemment seul à en avoir au moins dans ce sens ultime. Pour qu'autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience qu'on peut en avoir et donc mon incarnation dans une nature et la possibilité au moins d'une situation historique.³⁴

Selon Merleau-Ponty il n'y a pas d'esprit sans corps, et ce n'est pas l'esprit comme entité séparé qui nous permet d'établir une relation avec le monde—bien au contraire c'est le corps et la perception qui nous mettent en contact avec tout ce qui nous entoure. Cependant, le corps de Merleau-Ponty

³² Michelson, Annette. "What is Cinema?." *Performing Arts Journal* 17.2/3 (1995): 29. JSTOR. Web. 12 Feb. 2012. P. 26

³³ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, vi

³⁴ Ibid, vii

n'est pas celui de Descartes. Selon Merleau-Ponty, le corps est un corps vécu, objectif et subjectif à la fois. Le corps, qui est animé par la conscience, nous permet de devenir un objet ainsi qu'un sujet. Merleau-Ponty rejette l'idée que seule la conscience nous permet de devenir conscient de notre propre existence : « système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un « je pense » : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre » écrit-il³⁵. Ce que Descartes appelle « l'esprit » ne nous permet pas de connaître le monde. C'est avec le corps qui est inséparable de la conscience que l'on connaît le monde.

La centralité du corps dans la pensée de Merleau-Ponty le mène à réfléchir sur la question de la sexualité : où mieux comprendre le rapport entre l'objectivité et la subjectivité humaine que dans le champs sexuel ? C'est sur cette question que nous allons nous pencher dans le chapitre suivant, cet aspect de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui guidera notre étude des films de Godard, surtout à propos de la représentation de la prostitution par Godard dans ses films *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

III. Les thèmes de la sexualité et de l'existence objective et subjective dans les films *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

Dans son étude du corps comme objet et sujet, Merleau-Ponty remarque qu'il est important de définir ce qu'est la sexualité, et comment elle peut être expliquée par rapport à l'existence humaine. Il y réserve un chapitre dans la

³⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 179

Phénoménologie de la perception, « Le corps comme être sexué », dans lequel il se concentre sur l'idée du corps objectif et subjectif, et comment celui-ci fonctionne dans le champ sexuel. Pour Merleau-Ponty le but est toujours de trouver la fonction primaire de l'existence de soi, de saisir l'espace et l'objet, et de montrer que c'est le corps où cette appropriation se produit³⁶. Dès le premier paragraphe, il annonce que nous « cherchons à voir comment un objet ou un être se met à exister pour nous par le désir ou par l'amour et nous comprendrons mieux par là comment des objets et des êtres peuvent exister en général ».³⁷

Pour vraiment comprendre la sexualité, il faut reconnaître que la sexualité est entrecroisée avec l'existence. Merleau-Ponty l'exprime ainsi:

[S]i l'existence diffuse dans la sexualité, réciproquement la sexualité diffuse dans l'existence, de sorte qu'il est impossible d'assigner, pour une décisions ou une action donnée, la part de la motivation sexuelle et celle des autres motivations, impossible de caractériser une décision ou un acte comme « sexuel » ou « non sexuel »³⁸.

La sexualité est toujours présente dans la vie (elle « diffuse dans l'existence »), et en tant que telle devient difficile à distinguer d'autres domaines de l'existence³⁹. Merleau-Ponty note que « La sexualité n'est ni transcendée dans la vie humaine ni figurée en son centre par des représentations inconscientes. Elle

³⁶ Merleau-Ponty, Maurice. "Le corps comme être sexué.", *Phénoménologie de la perception*. 180.

³⁷ Ibid, 198

³⁸ Ibid, 197

³⁹ Lewis, Michael, and Tanja Staehler. "Maurice Merleau-Ponty." *Phenomenology: An introduction*.. London: Continuum, 2010. 171. Print.

y est constamment présente comme une atmosphère»⁴⁰. La vie et la sexualité sont toujours entremêlées.

Même s'il est difficile de définir les confins de la sexualité dans l'existence humaine, il est clair que pour Merleau-Ponty la sexualité est un excellent exemple des deux côtés des hommes—leur objectivité et leur subjectivité :

Il faut sans aucun doute reconnaître que la pudeur, le désir, l'amour en général ont une signification métaphysique, c'est-à-dire qu'ils sont incompréhensibles si l'on traite l'homme comme une machine gouvernée par des lois naturelles, ou même comme un « faisceau d'instinct », et qu'ils concernent l'homme comme conscience et comme liberté⁴¹.

Cette idée illustre bien la fonction du corps comme un objet dans le monde (« faisceau d'instinct ») pendant qu'il est aussi un sujet qui existe en soi-même et pour ses désirs. La sexualité d'une personne est « incompréhensible si l'on traite l'homme comme une machine gouvernée » : on doit comprendre l'homme aussi « comme conscience ». De plus, Merleau-Ponty affirme que « ce qu'on cherche à posséder, ce n'est donc pas un corps, mais un corps animé par une conscience »⁴². On veut un corps-objet qui soit également un corps-conscience.

Cette vie sexuelle n'existe pas seulement pour satisfaire les désirs de l'homme, mais aussi pour établir des rapports avec les autres. En possédant le corps d'un autre, on possède plus qu'un objet, on entre en relation avec « un sujet ». Le corps est un objet équivoque : les expériences, y compris les

⁴⁰ Merleau-Ponty, 196

⁴¹ Ibid 194.

⁴² Ibid, 195

expériences sexuelles, font de lui un objet⁴³, mais il est clair aussi qu'il y a une subjectivité du corps qui imprègne l'existence sexuelle—on est un objet pour les autres, et un sujet pour soi-même. Merleau-Ponty note aussi qu'en étant vu comme un objet pour un autre, on essaye aussi d'être vu comme un sujet :

« L'importance attachée au corps, les contradictions de l'amour se relient donc à un drame plus général qui tient à la structure métaphysique de mon corps, à la fois objet pour autrui et sujet pour moi »⁴⁴.

Cependant, dans la mesure où on est vu comme un objet sexuel, on entre en rapport avec d'autres soit comme maître soit comme esclave. Merleau-Ponty soutient que « dire que j'ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet, qu'autrui peut être mon maître ou mon esclave, de sorte que la pudeur et l'impudeur expriment la dialectique de la pluralité des consciences et qu'elles ont bien une signification métaphysique »⁴⁵. Il rajoute:

La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans une dialectique du moi et d'autrui qui est celle du maître et de l'esclave : en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne plus compter pour lui comme personne, ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour, mais cette maîtrise est une impasse, puisque, au moment où ma valeur est reconnue par le désir d'autrui, autrui n'est plus la personne par qui je souhaitais d'être reconnu, c'est un être fasciné, sans liberté, et qui à ce titre ne compte plus pour moi⁴⁶.

⁴³ Merleau-Ponty, 194

⁴⁴, Ibid, 195

⁴⁵ Id

⁴⁶ Ibid, 194-195

Dans ce contexte, l'idée de la prostitution devient pertinente. Bien que Merleau-Ponty n'aborde pas cette idée dans la *Phénoménologie de la Perception*, Godard offre une perspective unique sur l'objectivité et la subjectivité du corps par rapport à la prostitution dans ses films *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Dans le champ sexuel, on entre dans une relation avec un autre : un rapport que Merleau-Ponty explique comme celui à un objet qui voulait devenir un sujet. Cependant, quand on se prostitue, le rapport, même s'il est toujours sexuel, n'est pas un rapport où l'on devient sujet—on reste toujours un objet pour un autre (« en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne plus compter pour lui comme personne »). Dans ce chapitre, nous nous concentrons d'abord sur la façon dont Godard théorise le corps comme objet et comme sujet. Ensuite, nous appliquons cette approche à sa représentation du corps dans *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

Godard explore ces deux côtés de l'être humain—objet et sujet—et, ce faisant, réfléchit sur le rapport entre cinéma et phénoménologie, dans son livre *Godard sur Godard*. Godard analyse ces idées à propos de son treizième film, un film qui traite justement de la prostitution, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* :

Si on analyse maintenant ce projet de film, on voit que l'on peut décomposer ma démarche en quatre grands mouvements.

1.—Description objective (ou du moins tentative de description, dirait Ponge)

a) description objective des objets : les maisons, les voitures, les cigarettes, les appartements, les magasins, les lits, les TV, les livres, les vêtements, etc. ;

b) description objective des sujets : les personnages, Juliette, L'Américain, Robert, le coiffeur, Marianne, les voyageurs, les automobiles, l'assistante sociale, le vieux, les enfants, les passants, etc.

2. — Description subjective (ou du moins tentative)

- a) description subjective des sujets : surtout par le biais des sentiments, c'est-à-dire par les scènes plus ou moins jouées et dialoguées ;
- b) description subjective des objets : les décors vus de l'intérieur, où le monde est dehors, derrière les vitres, ou de l'autre côté des murs.

3. — Recherche des structures (ou du moins tentative)

C'est-à-dire $1+2=3$. C'est-à-dire que la somme de la description objective et de la description de la subjective doit amener à la découverte de certains formes plus générales, doit permettre de dégager, non pas une vérité globale et générale, mais un certain « sentiment d'ensemble », quelque chose qui correspond sentimentalement aux lois qu'il faut trouver et appliquer pour vivre en société. (Le drame, justement, c'est que nous découvrons, non pas une société harmonieuse, mais une société trop inclinée vers, et à la consommation.)

Ce troisième mouvement correspond au mouvement profond du film qui est la tentative de description d'un ensemble (êtres et choses), puisque l'on ne fait pas de différence entre les deux, et que, pour simplifier, on parle aussi bien d'êtres en tant que choses que des choses en tant qu'êtres, et nous ne sommes pas injustes vis-à-vis de la conscience, puisque celle-ci se manifeste de par le mouvement cinématographique qui me porte justement vers ces êtres ou ces choses. (Comme dirait Sternberg et ses poissons : je pense, donc le cinéma existe.)

4. — La vie

C'est-à-dire $1+2+3=4$. C'est-à-dire que d'avoir pu dégager certains phénomènes d'ensemble, tout en continuant à décrire des événements et des sentiments particuliers, ceci nous amènera finalement plus près de la vie qu'au départ. Peut-être, si le film est réussi (et puisse-t-il au moins l'être, sinon tout le temps, mais à certains instant, pendant certains images, pendant certains bruits), peut-être alors que se révélera ce que Merleau-Ponty appelait l'existence singulière d'une personne, en Juliette plus particulièrement.

Il s'agit ensuite de bien mélanger ces mouvements les uns avec les autres.

Finalement, il faudrait que je puisse arriver parfois, pas toujours, mais parfois, à donner le sentiment que l'on est tout près des gens⁴⁷.

⁴⁷ Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print. 168-170

Les notes de Godard rendent explicite l'influence philosophique de Merleau-Ponty sur cette discussion de l'objectivité et de la subjectivité. La notion de l'extérieur et de l'intérieur du film y devient spécialement saillante. En quatre « mouvements », il explique comment faire, plus ou moins, une étude phénoménologique d'un film. Le premier mouvement est la description objective, qui montre les objets--comme les voitures ou les vêtements, et les sujets—les personnages, d'une manière objective. C'est-à-dire, il donne une description objective en montrant l'extérieur, la surface des choses et visages. Godard mène à bien le deuxième mouvement—la description subjective, en montrant l'intérieur, c'est-à-dire la conscience ou les sentiments. Le troisième mouvement met l'emphasis sur la rapport, ou la connexion, entre les deux premiers mouvements. Godard lie ce troisième mouvement « au mouvement profond du film », c'est-à-dire à la description de « l'ensemble » : des êtres et des choses, de l'objectivité et de la subjectivité. Le dernier mouvement, le mouvement de la vie, si l'on veut, relie les trois premiers mouvements et permet au film de « nous [amener] finalement plus près de la vie ». Si le film le fait, il révèle « l'existence singulière d'une personne », c'est-à-dire la seule façon d'être pour une personne, objet et sujet.

Ici Godard rend explicite la connexion importante entre phénoménologie et cinéma. Le film est un medium idéal pour examiner l'objectivité et la subjectivité : c'est un objet qui représente non seulement des objets et des personnages, mais

aussi le monde vivant, ses personnages pleins de sentiments. En adoptant une approche phénoménologique au cinéma, le réalisateur serait capable de rendre l'extérieur et l'intérieur d'un plan, menant le film plus près de la vie. Puisque ces quatre mouvements sont la méthode que Godard adopte, j'explorerai *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* de la même façon : en suivant ces quatre mouvement. Ces deux films, sur la prostitution et, comme tel, l'objectification des êtres humains, sont particulièrement appropriés pour une discussion de la sexualité et du corps

Vivre sa vie

Commençons par quelques mots d'introduction sur le film avant de nous pencher sur notre analyse en quatre mouvements. Avant de tourner son film *Vivre sa vie* en 1962, Godard a indiqué qu'il voulait faire un film philosophique qui démontrerait les idées de l'existence⁴⁸, projet qui deviendra justement ce film sur la prostitution, avec sa femme Anna Karina dans le rôle principal. Il explique : « le film était une aventure intellectuelle, j'ai voulu essayer de filmer une pensée en marche »⁴⁹, et en articulant les pensées des personnage, surtout le personnage principal, Nana (Karina), Godard tente de présenter le films et les personnages au plus près possible de la réalité, et d'examiner non seulement l'extérieur des scènes, mais aussi l'intérieur. En montrant l'extérieur et l'intérieur d'un

⁴⁸ Godard, Jean-Luc. "Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*." *Film Culture* Winter 1962: 11. Print.

⁴⁹ Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print. 51

personnage, Godard affirme l'objectivité et la subjectivité décrites par Merleau-Ponty.

En douze tableaux, le film nous montre la vie ordinaire de Nana, une femme qui devient prostituée par hasard. Il suit les expériences de Nana, en analysant ses sentiments et son existence. Dans un document promotionnel, Godard annonça que son film était « un film sur la prostitution qui raconte comment une jeune et jolie vendeuse parisienne donne son corps mais garde son âme alors qu'elle traverse comme des apparences une série d'aventures qui lui font connaître tous les sentiments humains profonds possibles et qui ont été filmés par Jean-Luc Godard »⁵⁰. Le film suit ainsi les expériences de Nana, en analysant ses sentiments et son existence, avec une attention particulière à la dynamique « donner (corps)/garder (âme) » (et vice-versa).

La centralité de ce thème est mise en évidence dès l'ouverture du film. *Vivre sa vie* commence avec une citation du philosophe Montaigne : « il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même ». Cette citation semble suggérer que si l'on est un objet pour les autres, pour soi-même on doit rester un sujet. Godard interprète ainsi la citation : « il faut se donner aux autres et pas seulement à soi-même »⁵¹. En se prêtant aux autres (Montaigne), il est compris que l'on s'engage dans un rapport limité : c'est-à-dire que l'on prête son corps comme objet.

L'interprétation de Godard (donner plutôt que prêter) semble suggérer que l'on se donne comme objet et comme sujet à la fois. Quand Nana se prête à n'importe

⁵⁰ *Vivre sa vie* booklet, Criterion Collection, p. 11

⁵¹ Silverman, Kaja. *Speaking About Godard*. New York: New York University Press, 1998. Print. p. 3

quel homme, une obligation de son métier, elle est comme l'esclave décrit par Merleau-Ponty ; dans son rapport aux clients elle n'est qu'un objet. Cependant, c'est en gardant son âme qu'elle réussit à échapper à « une société trop inclinée vers, et à la consommation » et à retrouver sinon une « société harmonieuse » du moins une harmonie entre corps et esprit, et entre soi et une autre⁵².

Le film est très simple avec des origines presque organiques. Godard tourna les scènes dans l'ordre. Le tournage était bâclé, et il décrit le film comme « une série de blocs ». Il explique que « l'idéal pour moi est d'obtenir tout de suite ce qui doit aller, et sans retouches. S'il en faut, c'est raté. Le tout de suite. C'est le hasard. En même temps, c'est le définitif. Ce que je veux, c'est le définitif par hasard⁵³ ». Selon Godard, l'important n'est pas d'organiser la structure et le scénario du film, mais de sauver et révéler la subjectivité du personnage principal, Nana, après l'avoir déshumanisée. Pour obtenir cet effet, il adopte le style du « théâtre vérité »⁵⁴ et divise le film en douze tableaux. Lorsqu'on lui demanda pourquoi il choisit de diviser le film en douze tableaux, il répondit :

En douze, ça, je ne sais pas, mais en tableaux, oui : cela accentue le côté théâtre, le côté Brecht... La fin du film, elle aussi, est très théâtrale : il fallait que le dernier tableau le soit plus que tous les autres. De plus, cette division correspond au côté extérieur des choses qui devait me permettre de mieux donner le sentiment du dedans... Comment rendre le dedans ? Eh bien, justement, en restant sagement dehors⁵⁵.

⁵² Renvoyer à la page 16, mouvement 3

⁵³ Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print. 48

⁵⁴ Id

⁵⁵ Godard, *Godard par Godard*, 50-51

Godard introduit ici la distinction entre objet et sujet qui perdure tout au long du film. Mais ce qu'il faut souligner dans cette extrait, c'est surtout ces deux dernières phrase : « Comment rendre le dedans ? Eh bien, justement, en restant sagement dehors ». C'est en filmant l'extérieur d'un objet ou d'une personne que Godard va montrer leur existence, leur être, dans le monde—c'est ici aussi, qu'il rejoint Merleau-Ponty. Tout passe par la perception, c'est *le corps* qui nous met en contact avec le monde, et c'est à travers le corps—l'extérieur—que l'on perçoit l'intérieur. La question de l'intérieur sera importante pour le deuxième mouvement théorisé par Godard—la description subjective. Mais commençons d'abord par analyser le premier mouvement, la description extérieure ou objective des personnes et des choses dans *Vivre sa vie*.

Godard utilise le premier mouvement—la description objective—pour montrer les aspects plus corporels de Nana. Godard explore le quotidien de Nana, avec un regard concentré sur son corps comme objet. Le film commence avec l'image de Nana en gros plan de profile gauche. La lumière est derrière Nana, et son visage est donc couvert d'ombres. Une musique douce et sombre joue à l'arrière plan. La musique cesse, et une coupe franche nous montre Nana en gros plan, face à la camera ; la musique recommence. Le troisième plan montre Nana, toujours de profile, mais de droite cette fois-ci :

Figure 4 : *Vivre sa vie*, la première scène

Godard examine chaque facette de Nana—ses yeux, son visage, ses cheveux : ce sera un thème qui se répètera tout au long du film. La sixième scène, « Les après-midi—l’argent—les lavabos—le plaisir—les hôtels », présente Nana comme prostituée, et toutes les images de son corps sont fragmentées. Pour filmer sa rencontre avec un client, Godard choisit de nous montrer sa protagoniste en petits morceaux ; un bras, les pieds, le dos. Ici, Nana ne ressemble qu’à un objet. Godard présente ici l’objectivité d’un être humain comme prostitué :

Figures 5, 6 : Nana fragmentée, *Vivre sa vie*

Si Godard cherche à montrer le côté objectifiant de la prostitution, il donne toujours délicatement les sentiments des personnages pour exposer leur subjectivité—ce qui constitue le deuxième mouvement de sa démarche: la description subjective. Godard met ici en œuvre son projet d'exposer les sentiments et la subjectivité de Nana tout en restant hors d'elle, en la montrant de l'extérieur. Cela est particulièrement clair dans la troisième scène du film. Nana vient de rendre visite à son mari pour regarder des photos de leur fils. Elle va au cinéma pour voir le film *La passion de Jeanne d'Arc* (1928). On la voit, assise avec un homme, dans la salle de théâtre. Les plans alternent entre un gros plan de Nana et un gros plan de Jeanne d'Arc. Il n'y a pas de son. Jeanne d'Arc pleure en se préparant à mourir ; le prochain plan nous montre Nana aussi en larmes :

Figures 7,8 : Jeanne d'Arc, Nana, en larmes, *Vivre sa vie*



On éprouve la douleur de Nana exactement comme on éprouve la douleur de Jeanne d'Arc. On voit les sentiments de Nana de l'extérieur. Godard les rend

visible sur l'écran pour qu'on puisse éprouver les sentiments de Nana. Le critique Neal Oxenhandler l'explique ainsi en parlant de Godard :

Presence in a work, the emotional charge that accompanies the intimate awareness of a fellow consciousness or of an object...[there is a] heightened reality of the Other, whether person or object, to transmit the openness of a consciousness or the "being there" of an object in such a way that its existence was shared by the reader⁵⁶.

On voit Nana, dans ce contexte, comme sujet, parce que l'on peut envisager, dans un sens, sa conscience.

Godard utilise le troisième mouvement (la recherche des structures) pour articuler « la somme de la description objective et de la description subjective » ce qui doit amener le spectateur à trouver le « description d'un ensemble (être et choses) ». Il ajoute : « on parle aussi bien d'êtres en tant que choses ». En montrant les deux types de descriptions ensemble, un film nous « porte justement vers ces êtres ou ces choses ». On voit Nana comme objet, et aussi comme sujet, et c'est ainsi que le film nous porte à comprendre Nana comme objet et sujet à la fois. On voit rarement Nana de telle manière, puisqu'elle est souvent présentée soit comme un objet fragmenté (la description objective), soit comme un sujet, exprimant l'émotion or la pensée pure (la description subjective). Il semble que Godard n'explore pas beaucoup ce troisième mouvement dans *Vivre sa vie*, et il se concentre plus sur Nana perçue soit du côté objectif soit du côté subjectif.

⁵⁶ Oxenhandler, Neal. "The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema." *Film Quarterly* 27.3 (1974): 10. JSTOR. Web. 2 Oct. 2011. P. 15

Cependant, il semble présenter le troisième mouvement, ainsi que le quatrième mouvement (la vie), près de la fin du film, dans la scène où Nana parle avec un philosophe au café. La scène commence avec un plan rapproché poitrine de Nana, assise toute seule au café. La bande sonore est très intense. On entend seulement les bruits forts du café—les pas des patrons, les cliquetis des tasses. On ne voit que Nana pendant qu'elle parle avec un homme hors champs. Elle se lève et s'assoit à côté de l'homme. La caméra cadre alors un vieil homme en gros plan pendant que lui et Nana parlent en champ contre-champ. On ne voit jamais les deux dans le même champ, et, en fait, c'est le cas tout au long du film. Dans chaque conversation, les deux interlocuteurs ne sont presque jamais présentés face à face dans le même champ. Cette technique est significative, parce qu'elle semble suggérer que dans la vie et avec les autres, on maintient une certaine distance, où un détachement de la vie.

Figure 9 : Nana parle avec le philosophe, *Vivre sa vie*



Le philosophe décrit ce phénomène de la distance à Nana. Les deux parlent de la vie et du langage. Nana le questionne après qu'il lui raconte

l'histoire de Portos, un des trois mousquetaires. Elle trouve l'histoire terrible, mais il lui explique qu'il faut vivre avec détachement :

Philosophe : On regarde la vie avec détachement.

Nana : ...la vie de tous les jours ne peut pas la vivre avec...je sais pas...

Philosophe : On balance...parce que c'est le mouvement de la vie qui est qu'on est dans la vie quotidienne et puis on s'en élève vers une vie supérieure...c'est la vie avec les pensées. Mais cette vie avec les pensées suppose qu'on a tué la vie trop quotidienne, la vie trop élémentaire.

Le philosophe explique que la vie est séparée de nous, c'est un objet auquel on est attaché par la perception et la conscience. Avec la conscience (la subjectivité), on peut passer à la vie supérieure « la vie avec les pensées ». Ici Godard passe au quatrième mouvement de sa démarche cinématographique, la vie, qui explique que si un film présente une description objective, une description subjective, puis les deux ensemble, le film « nous amènera finalement plus près de la vie ». Le philosophe explique à Nana qu'il faut « tuer » la vie trop « quotidienne » : on ne doit pas se résigner à être un objet, mais il faut aussi accepter qu'on est sujet et objet à la fois, et chercher la vie subjective. Godard démontre ici, avec les troisième et quatrième mouvements, « la vie » (objective et subjective) de Nana : les deux côtés s'unissent pour former « l'existence singulière ».

Deux ou trois choses que je sais d'elle

L'influence de Merleau-Ponty sur le cinéma de Godard est encore plus évidente dans son treizième, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Le film présente le

Paris des années soixante du point de vue des femmes—le titre, « elle » fait référence à la protagoniste Juliette et la région Parisienne toutes les deux.⁵⁷ Le film montre « a lifestyle degraded by consumerism, boredom, alienation : a society of objects rather than people »⁵⁸. Dès le début de la conception de ce film, Godard comptait faire un film phénoménologique. En fait, les quatre mouvements décrits ci-dessus furent proposés à propos de ce film. Mon analyse suivra donc encore une fois ces quatre mouvements : la description objective, la description subjective, la recherche de structure, et la vie.

Godard met les objets au premier plan dans le film, mettant ainsi l'accent sur la description objective (le premier mouvement). Les objets sont toujours présents, et sont souvent l'image principale. Au début du film, Godard introduit le spectateur à la vie moderne de Paris. Tout est commercial et stérile, on découvre une ville totalement en béton et couverte de publicités. Godard filme les objets autant qu'il filme les personnages. Il nous donne des gros plans sur des chaises, des tables, des photos—avec pour effet l'impression qu'il filme une publicité. Il est immédiatement clair que Godard avait l'intention, comme le dit Richard Brody, de « blur the boundaries between objects and even between objects and people »⁵⁹ :

Les images ci dessous montre les premières images du film, où l'on voit d'abord des objets :

⁵⁷ Green, Mary Jean, Lynn Higgins, and Marianne Hirsch. "Rochefort and Godard: Two or Three Things About Prostitution." *The French Review* 52.3 (1979): JSTOR. Web. 17 Dec. 2011. p. 440

⁵⁸ Id

⁵⁹ Id

Figure 10, 11 : les objets dans la première scène, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



Dans ces plans on remarque que les images se concentrent plus sur les objets : on voit une brouette sans homme pour la pousser, et on regarde les chaises en premier plan, tandis que les personnages en arrière-plan sont presque imperceptibles.

La description objective est surtout évidente dans le traitement des femmes, qui deviennent prostituées. Au milieu du film, Juliette et une amie vont

chez un photographe. Là, il leur donne l'ordre de se déshabiller et il leur ordonne quoi faire. Il leur donne des sacs de compagnies aériennes qu'elles mettent sur leur tête. Son amie explique à Juliette : « ça l'amuse plus quand on le regarde pas »⁶⁰. Les femmes vont et viennent dans la chambre en portant les sacs sur leurs têtes :

Figure 12 : Juliette et Marianne avec les sacs des compagnies aériennes, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



L'image est coupée avec les images de grues qui bougent de la même manière. Les femmes sont ici clairement réduites à des objets--elles ne sont que des trucs pour le photographe, qui ne veut pas les identifier comme personnes en les regardant. Godard présente donc les descriptions objectives des sujets ainsi que les descriptions objectives des objets.

Godard utilise le deuxième mouvement, la description subjective pour démontrer l'intérieur de la scène : c'est à dire « le biais des sentiments » et « les

⁶⁰ *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

scènes plus ou moins jouées et dialoguées ». Il présente aussi les décors de l'intérieur « où le monde est dehors, derrière les vitres, ou de l'autre côté des murs ». En montrant l'intérieur des sujets et des objets tous deux, Godard semble les traiter de la même façon. Le chercheur Hunter Vaughan soutient que « it is not merely this description with which Godard attempts to arrive 'at the interior' of the object, but instead through a contextual slippage of relationships, relationships that prove, through the text, to be more crucial than any one subject or object »⁶¹. Godard présente le sujet, comme Juliette, en rapport avec tout ce qui l'entoure. On ne voit pas beaucoup de sentiments dans le film, mais Juliette exprime souvent ses pensées et réfléchit sur les rapports entre la ville et ses habitants :

Oui, la ville est une construction dans l'espace. Les éléments mobiles de la cité ? Je sais pas. Les habitants. Oui, les éléments mobiles sont aussi importants que les éléments fixes...Non, aucun évènement n'est vécu par lui-même. On découvre toujours qu'il est lié à ce qui l'entoure. C'est peut-être que, tout simplement, l'observateur de ce spectacle, c'est moi. Chaque habitant a eu des rapports avec des parties définies de la ville⁶².

Dans cette citation, Juliette explique l'importance du sujet conscient. En étant « lié à ce qui l'entoure » par la perception, la personne (« l'observateur de ce spectacle ») devient conscient d'être subjectif. Godard montre ses personnages comme des objets qui pensent, surtout Juliette qui exprime souvent

⁶¹ Vaughan, Hunter. "The Space Between: Reconciliation and Reflection of Subject and Object in Industrial Society and Cinematic Aesthetics (Deux ou trois chose que je sais d'elle)." *The Film Journal* 9 (2004): 1. *The Film Journal*. Web. 12 Apr. 2013.

⁶² 2 ou 3 chose que je sais d'elle

ses pensées. C'est dans les scènes « plus ou moins jouées et dialoguées » que Godard présente la description subjective, l'intérieur, des personnages.

La remarque de Juliette citée ci-dessus soulève aussi l'importance du troisième mouvement—la recherche des structures. En combinant la description objective et la description subjective dans un film, le spectateur prend conscience des « formes plus générales », ce que Godard décrit comme un « sentiment d'ensemble ». Godard explique que le film, en montrant ces deux descriptions ensemble, amènera le spectateur à trouver ce qui est nécessaire pour vivre en société : objectivement et subjectivement. Cependant, il note que dans *2 ou 3 choses*, on découvre « non pas une société harmonieuse, mais une société trop inclinée vers, et à la consommation ». On voit comme résultat que la « description d'un ensemble (êtres et choses) » brouille ici les frontières entre les objets et les sujets : « on ne fait pas de différence entre les deux ». Ce qui n'est pas toujours chose positive, mais l'idéal est de balancer l'objectivité et la subjectivité.

Cet effet est le plus évident dans une scène au milieu du film, juste avant la scène chez le photographe, où Juliette est à un café. Assis à côté de Juliette se trouve un homme, qui prend un café. Pendant qu'il remue son café, Godard fait un zoom sur la tasse, et on voit un café bouillonnant. Sur la bande sonore on entend des bruits naturels d'un café—un téléphone qui sonne, des patrons, une machine à espresso—en ce cas presque écrasants, mélangés avec des moments de silence pendant lesquels Godard chuchote en voix-off. L'image de

la tasse en très gros plan et en accord avec les plans sur les personnages, qui sont aussi filmés en gros plans. Godard chuchote le commentaire suivant (les commentaires de Godard en voix-off sont souvent présent dans le film) :

D'abord un objet—qu'est-ce que c'est ? Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier de passer d'un sujet à l'autre, donc de vivre en société, d'être ensemble. Mais alors, puisque la relation sociale est toujours ambiguë, puisque mes pensées divisent autant qu'elles unissent...puisque un immense fossé sépare la certitude subjective que j'ai de moi-même, et la vérité objective que je suis pour les autres...puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectif qui m'écrase ni à la subjectivité qui m'exile⁶³.

Figure 13 : Le café, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



Ce moment est important car il fait entrer, de manière explicite, la philosophie phénoménologique avec une réflexion sur l'interdépendance entre les objets et les sujets (les gens). Dans cette citation, Godard réunit la description objective et la description subjective. Pendant la scène, Godard entrecoupe l'image de la tasse du café avec des images de Juliette et d'un autre patron. Il explique que ce sont les objets qui nous permettent de « relier...de passer d'un sujet à l'autre, donc de vivre en société, d'être ensemble ». Cette

⁶³ *2 ou trois choses que je sais d'elle*

citation est presque la même que celle du troisième mouvement. Ici il met l'emphasis sur l'objectivité qui semble « gagner » dans la relation entre les deux (« je ne peux pas m'arracher à l'objectif qui m'écrase ni à la subjectivité qui m'exile »). Cependant, la subjectivité existe toujours. Bien que les objets soient primaires dans le film, Godard révèle la subjectivité des personnages (« la subjectivité qui m'exile ») en révélant l'intérieur des personnages. Mais, ces deux descriptions ensemble dans cette citation explique aux spectateurs que la vie de ces prostituées et des habitants du Paris moderne est « trop inclinée vers, et à la consommation ».

Ce troisième mouvement décrit le « mouvement profond du film ». Hunter Vaughan explique ce phénomène en disant que « the coexistence of objects and the interrelationship of independent subjects... aims to express the 'totality of experience' ». Cette expérience totale, $(1+2=3)$ nous amène au quatrième mouvement : la vie $(1+2+3+4)$.

Comme le dit Hunter Vaughan, Godard représente ce quatrième mouvement dans le film : « his camera tries to accept the world as it is in order to achieve that sense of 'l'ensemble', of things-in their-relationships »⁶⁴. En portant tous ces éléments ensemble, en les mélanger les uns avec les autres, le film arrive « plus près de la vie », et révèle « ce que Merleau-Ponty appelait l'existence singulière d'une personne, en Juliette plus particulièrement ». La fin de *2 ou 3 choses* fait écho à la scène avec Nana et le philosophe dans *Vivre sa vie*. Godard présente un plan incliné d'un immeuble, plan inhabituel dans ce

⁶⁴ Vaughan, p. 4

films, et qui semble suggérer l'importance et la puissance de la caméra à montrer « la vie », où la vie représentée en film⁶⁵ :

Figure 14 : L'immeuble penché, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



On voit alors Juliette, devant l'immeuble. Elle dit :

Je ne sais pas où, ni quand. Je me souviens seulement que c'est arrivé. Peut-être que ça n'a pas d'importance. C'était pendant que je marchais avec le type du métro qui m'emmenait à l'hôtel. C'était un drôle de sentiment. J'y ai pensé toute la journée. Le sentiment de mes liens avec le monde. Tout à coup j'ai eu l'impression que j'étais le monde et que le monde était moi.

⁶⁵ Guzzetti, Alfred. *2 or 3 Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*. Cambridge: Harvard Film Studies, 1981. Print. p. 305

Figure 15 : Juliette devant l'immeuble, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



Ensuite, la caméra tourne, révélant Juliette, renforçant visuellement sa connexion au monde. Le parallèle avec la scène avec Nana et le philosophe ici est très clair. Le philosophe explique à Nana qu'il faut vivre sans détachement, tuant la vie « trop quotidienne » pour passer à la vie supérieur—la vie avec les pensées. Il semble suggérer que si nous vivons dans le monde sans détachement, en devenant objet et sujet à la fois, ça nous amènera plus près de « l'existence singulière ». Juliette vient à cette réalisation dans cette scène en pensant au sentiment de ses « liens avec le monde », et en réalisant que « j'étais le monde et le monde était moi ». Tout se réunit : la description objective, la description subjective, et la recherche de structures, formant la vie totale du film (1+2+3=4).

Godard présente ces deux films sur la prostitution d'une manière très similaire. Les deux personnages centraux, Nana et Juliette, essayent de

surmonter l'objectivité pure en trouvant « l'existence singulière » : objectivité *et* subjectivité. Bien que les deux soient traitées comme des objets tout au long du film, elles insistent sur leur existence subjective : (Juliette : « J'existais. C'est tout ce que je savais » ; Nana : « Moi, j'y existe »). Elles partagent leurs pensées, et Godard nous montre leurs sentiments. Hunter Vaughan note que les deux films « use similar or identical settings and character relationships »⁶⁶ (voir figures 16/17). En utilisant ses quatre mouvements, Godard présente deux films phénoménologiques qui étudient l'existence objective et subjective de l'être humain.

Figures 16, 17: Nana contre un mur, *Vivre sa vie*; une prostituée (même posture même décor), *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



⁶⁶ Vaughan, p. 5

IV. Le capitalisme et la prostitution

En 1967, l'année où *2 ou 3 choses que je sais d'elle* sortit, Godard avait commencé à infuser ses idées politiques dans ses films. Ses premiers films, comme *Vivre sa vie* (1962), n'explorent pas les thèmes de la politique ou de l'économie dans la même mesure. C'est à la fin des années soixante que Godard commence à se concentrer plus sur les effets du capitalisme et de l'américanisation de la France. Il est impossible de parler des thèmes philosophiques dans les films de Godard sans aborder la question de son attachement au communisme.

Avant de me pencher sur les critiques que Godard nous donne du capitalisme, je voudrais premièrement examiner le capitalisme dans la pensée de Merleau-Ponty. Au commencement de sa carrière, Merleau-Ponty était marxiste. Bien que Merleau-Ponty n'ait pas dédié beaucoup de ses écrits au sujet du marxisme, il en offre un traité plutôt positif, *Humanisme et Terreur* (1947). Plus tard, il perd ses illusions sur le marxisme, et le critique dans son œuvre les *Aventures de la dialectique* (1955)⁶⁷. Dans l'optique de cette dissertation, je propose de considérer ici principalement ce que Merleau-Ponty dit du communisme dans la *Phénoménologie de la perception*. Il aborde la question dans le dernier chapitre, « La liberté », qui explique l'acquisition de la conscience de classe :

⁶⁷ Miller, James. "Merleau-Ponty's Marxism: Between Phenomenology and the Hegelian Absolute." *History and Theory* 15.2 (1976): 111. JSTOR. Web. 19 Apr. 2012.

[J]amais je ne suis en mon centre ouvrier ou bourgeois, je suis une conscience qui se valorise librement comme conscience bourgeoise ou conscience prolétarienne. Et, en effet, jamais ma position objective dans le circuit de la production ne suffit à provoquer la prise de conscience de classe. Il y a eu des exploités bien avant qu'il y eût des révolutionnaires... Ce n'est pas l'économie ou la société considérées comme système des forces impersonnelles qui me qualifient comme prolétaire, c'est la société ou l'économie telles que je les porte en moi, telles que je les vis--et ce n'est pas davantage une opération intellectuelle sans motif, c'est ma manière d'être au monde dans ce cadre institutionnel⁶⁸.

Dans cette citation, Merleau-Ponty soutient que la conscience de classe ne vient pas de son existence objective, mais, plutôt de la conscience des autres—c'est l'existence d'un système social qui dicte qui est ouvrier et qui est bourgeois. C'est la perception et la connaissance de ces systèmes—«c'est la société ou l'économie telles que je les porte en moi »---que fait l'identité d'un ouvrier ou d'un bourgeois. De par notre existence dans le monde nous faisons partie d'un système économique.

Godard va plus loin. Il soutient que si le système éveille en nous une identité de classe, il fait plus : il nous force à devenir objet, ou produit. C'est la modernité qui nous corrompt, et il considère les publicités comme une sorte de fascisme⁶⁹. Il est certain que Godard a fait des films plus politiques que celui qui m'intéresse ici, mais je vais souligner l'importance de la critique du capitalisme dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, parce que ces critiques sont aussi phénoménologiques.

⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. "La liberté". *Phénoménologie de la perception*. 505-506

⁶⁹ Brody, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008. Print.

Il est clair que la prostitution se prête bien à une critique capitaliste : c'est un échange qui, par définition, subjugue et contrôle le produit, en ce cas, une personne. Après avoir tourné ce film, Godard est passé à l'émission *Cinéma* pour faire une interview sur la prostitution. Il a parlé avec un officiel du gouvernement, Jean St. Geours, à qui il a expliqué ce qu'il pensait de la prostitution : « C'est un état à peu près normal et c'est le sujet même de mon film que je fais enfin—un film sur la région parisienne où si j'ai choisi de parler plus de la prostitution c'est parce qu'il semble que dans la région parisienne aujourd'hui on vit tous plus un moins dans un état de prostitution »⁷⁰.

Il note qu'aujourd'hui la prostitution est presque « normale », parce que la modernité de Paris force les gens à vivre « dans un état de prostitution ». L'interview semble suggérer que Godard ne soutient pas la prostitution. Il compare les publicités et le consumérisme à un type de prostitution—tous présentent une forme de vente de soi. L'idée de la liberté en ce contexte n'est pas exactement claire. Merleau-Ponty explique dans la *Phénoménologie de la perception* que « la liberté est égale dans toutes nos actions...elle est partout si l'on veut, mais aussi nulle part »⁷¹. C'est-à-dire, on ne doit pas distinguer une action comme « libre » puisque toutes nos actions sont libres. Godard explique la notion de la liberté en disant que les gens font ce qu'ils veulent et qu'ils sont absolument capable de le faire, mais qu'il y a aussi une perte de la liberté, qu'on est contrôlé par les publicités, tant et si bien que l'on est forcé de conclure que la

⁷⁰ *2 or 3 Things I Know About Her*. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Marina Vlady. 1967. Criterion Collection, 2010. DVD. "Cinema interview", October 25, 1966

⁷¹ Merleau-Ponty, p. 499

prostitution est la seule solution à la vie. Il ajoute : c'est « l'idée que, pour vivre dans la société parisienne d'aujourd'hui, on est forcé, à quelque niveau que ce soit, à quelque échelon que ce soit, de se prostituer d'une manière ou d'une autre, ou encore de vivre selon des lois qui rappellent celles de la prostitution »⁷².

Cette vie comme prostituée moderne est présentée comme la conséquence d'une société saturée de publicités. On se vend de la même façon que les produits se vendent par les publicités. Au début de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Godard filme Juliette en plan moyen, lavant la vaisselle. Il coupe au prochain plan, un très gros plan du liquide vaisselle, révélant seulement les lettres « PAX » (la marque). Le voix-off de Godard chuchote : « Pax Americana, lavage de cerveaux super-économique »⁷³. Ici Godard présente une instance des publicités qui nous contrôlent : ils nous disent ce qu'on doit acheter, ce que l'on doit penser.

Le critique et biographe de Godard, Richard Brody, explique cette idée dans son livre *Everything is Cinema : The Working Life of Jean-Luc Godard* : « Though Godard set the film in a poor milieu, his story was more concerned with poverty of imagination, specifically, of a woman caught in the same net of illusions as all of Godard's female characters...the American style promise of ease and pleasure, whether sexual or material, and the suppression of conscience and freedom that results from these enticements »⁷⁴. L'image ci-dessous montre une scène où Juliette va au magasin. Elle se tourne vers la

⁷² Godard, "Cinema Interview"

⁷³ *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

⁷⁴ Brody, 278

prostitution à cause d'un manque d'argent. C'est l'histoire de toutes les femmes dans le film : « pour vivre dans la société parisienne d'aujourd'hui, on est forcé...de se prostituer ». La commercialisation—la modernisation—de la société a comme résultat le besoin d'avoir plus de « choses » : les publicités et la société nous font penser qu'il faut acheter des nouveaux vêtements, qu'il faut avoir la plus belle voiture—c'est cette mentalité que Godard refuse. La société capitaliste fait de nous des prostitués.

Figure 18 : Juliette au magasin avec les vêtements, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



On remarque aussi dans l'image ci-dessus que les objets sont plus vivants que les femmes. L'utilisation des objets comme protagonistes—une utilisation qui apparaît souvent toute au long du film—semble suggérer une

critique du capitalisme, ainsi qu'une étude phénoménologique. Les vêtements sont plus colorés et plus vivants, pendant que les femmes sont sans expression et sans vie. Dans cette scène, les vêtements viennent au premier plan et les personnages se fanent à l'arrière-plan. Contrairement aux personnages, qui sont souvent ternes et unidimensionnels, les objets sont toujours présents et vivants. Brody note que « the scenes he shot with Vlady are bland, unenergized, affectless—and the contrast is all the more striking with Godard's highly inflected, dynamic filming of the other objects in view, whether cityscapes or consumer products, on which his mental and visual interest was intensely concentrated »⁷⁵.

Comme nous l'avons déjà dit, Godard se focalise sur les objet dans le contexte de son projet phénoménologique : il cherche à montrer l'objectivité et la subjectivité des choses et des gens. Cependant, il me semble que Godard les utilise aussi pour annoncer les conséquences d'une société obsédée par le consumérisme. Pendant que Juliette attend une lavage auto, Godard soutient dans un commentaire que : « Les objets existent et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes »⁷⁶. Cette citation semble suggérer que tant qu'on vit dans une société trop consumériste—où les objets sont plus importants que les gens—on risque de devenir objet ; en fait, on semble, selon Godard, devenir plus objet que

⁷⁵ Brody, 288

⁷⁶ *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

les objets eux-mêmes. Dans la même scène, il ajoute : « Les objets morts sont toujours vivants. Les personnes vivantes sont souvent déjà mortes »⁷⁷.

Il est intéressant de noter que Godard commence et termine son film avec des images d'objets en gros plans. Le film commence, nous l'avons montré, avec un plan d'ensemble d'une rue, montrant le béton et l'industrialisation du Paris moderne. Tout au long du film la caméra revient sur ces images de la modernisation : les produits commerciaux, les immeubles stériles, les publicités. C'est comme si Godard lui-même faisait une publicité contre cette vie moderne. Le film se clôt avec une photo d'un couple derrière un paquet de chewing-gum. Un zoom-out révèle ensuite des articles de maisons, reposant sur l'herbe :

Figure 19 : La fin de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*



Pendant cette scène, Godard chuchote en commentaire :

Grâce à E, SS, O, je pars tranquille sur la route du rêve et j'oublie le reste. J'oublie Hiroshima, j'oublie Auschwitz, j'oublie Budapest, j'oublie le Vietnam, j'oublie le S.M.I.G., j'oublie la crise du logement, j'oublie la

⁷⁷ *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

famine aux Indes. J'ai tout oublié, sauf que, puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir⁷⁸.

La citation, mise en relief par sa position dans le film, insiste de nouveau sur le contrôle des publicités et de la commercialisation. Les publicités nous font oublier les problèmes d'un système capitaliste, oublier les guerres, oublier qu'il y a plus dans la vie qu'un nouvel appareil électroménager ou une voiture propre. Le système capitaliste fait ainsi de nous des objets, non plus incarnés, mais morts. En somme, Godard politise la phénoménologie pour montrer les effets de la consommation et du capitalisme : on risque de devenir seulement objet.

V. Conclusions

Je voulais, dans cette thèse, prouver l'immense influence de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty sur le cinéma de Jean-Luc Godard. Maints chercheurs ont proposés une approche phénoménologique au cinéma ; mais comme nous l'avons remarqué, cette approche se limite pour la plupart à l'expérience du spectateur : il s'agit de comprendre comment nous percevons le film comme objet et comme représentation. Ma thèse propose, au contraire, de se pencher sur la manière dont Godard utilise la phénoménologie dans ces films, surtout dans ses scénarios et personnages. C'est un sujet qui n'est pas adéquatement étudié, mais qui est important parce qu'il est clair que la phénoménologie influence « l'intérieur » des films de Godard—ce qu'il choisit de filmer et comment il choisit de le filmer.

⁷⁸ 2 ou 3 choses que je sais d'elle

Au cours de mes recherches, j'ai découvert que si Godard a été influencée par la phénoménologie dans ses films, il est vrai aussi qu'il semble faire plus : il semble ajouter quelque chose à la philosophie de Merleau-Ponty, contribuer à la phénoménologie par sa critique de la société capitaliste. Dans son livre, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Vivian Sobchack Remarque que le centre contemporaine de l'analyse du film est ancré dans deux approches théorique : le marxisme et la psychanalyse, qui étudient l'extérieur et l'intérieur de l'existence humain respectivement⁷⁹. Cependant, elle note que ces approches, aussi riches soient-elles, ne réussissent pas à donner une explication de l'existence totale de l'être humain : « Attempting a synthesis of subject and object in a concrete and constantly changing social world, contemporary Marxist theory has still tended to neglect the embodied experience I live as 'mine' ». Elle ajoute :

A rational philosophy of history grounded in objective, concrete, social praxis, contemporary Marxism (if not Marx) has neglected the prereflective, prerational, libidinal body-subject and has elided certain experienced aspects of concrete praxis—losing Marxism's original dialectical power by obscuring the sensuous materiality of the lived-body subject and by objectifying and reducing material existence to 'materialism' and sensuous experience to 'commodity fetishism'⁸⁰.

Dans cette citation, elle souligne que le marxisme n'explique pas le corps-sujet, réduisant le corps à un simple objet. Ici Sobchack indique que la phénoménologie peut ajouter quelque chose à une analyse marxiste des films. Cependant, comme nous l'avons vu, Godard utilise la phénoménologie dans sa

⁷⁹ Sobchack, xiii

⁸⁰ xvi

critique du capitalisme: en fait, il prend une approche phénoménologique au marxisme. Bien que Sobchack soutienne qu'une analyse marxiste ignore le corps comme sujet, Godard établit clairement que l'objectivité et la subjectivité du corps sont tout à fait pertinents à une étude marxiste.

En d'autres mots, Godard ajoute une dimension nouvelle à la phénoménologie de Merleau-Ponty. Tandis que Merleau-Ponty présente le corps comme objet et comme sujet, et soutient que le système de classe nous présente une « identité de classe », Godard nous avertit que le système capitaliste opprime la subjectivité. La vie comme prostituée, comme il le montre dans *Vivre sa vie* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, démontre que l'être humain (objet et sujet) peut devenir rien qu'un objet. Cela révèle une dimension nouvelle de la phénoménologie. Merleau-Ponty ne discute pas vraiment les effets du système capitaliste, mais Godard utilise la phénoménologie pour montrer que la société de consommation moderne conduit à une dégradation du corps vécu.

J'ai choisi ici de me pencher sur un aspect du rapport entre phénoménologie et Godard, mais d'autres avenues d'investigation restent ouvertes, ce qui conduit à la possibilité d'autres projets dans l'avenir. Une possibilité est de continuer à étudier l'utilisation que Godard fait de la phénoménologie dans ses critiques du capitalisme et des publicités, mais dans d'autres films. Il y a de nombreux films dans son œuvre qui satisfont ce critère, *Masculin féminin* ou *Made in USA* par exemple. On pourrait aussi étudier aussi la question du langage dans ses films. Le langage fascine Godard et Merleau-

Ponty, et il serait intéressant de voir si l'on peut tisser des liens entre les deux.

L'étude du cinéma de Godard et de la phénoménologie est riche, et bien que j'aie choisi de me pencher sur le rapport entre la prostitution et le corps comme objet et sujet, j'espère qu'il fera l'objet d'études à venir.

Bibliographie

2 or 3 Things I Know About Her. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Marina Vlady. 1967. Criterion Collection, 2010. DVD.

Ayfre, Amédée. "Néo-Réalisme et Phénoménologie." *cahiers du cinéma* 17 Novembre (1952):

Berg, Robert J.. *A la rencontre du cinema francais: analyse, genre, histoire*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2010. Print.

Brody, Richard. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co., 2008. Print.

del Rio, Elena. "Alchemies of Thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty." *SubStance* 34.3 (2005): 62. *JSTOR*. Web. 9 May 2011.

Earle, William. "Phenomenology and the Surrealism of Movies." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.3 (1980): 255. *JSTOR*. Web. 17 Apr. 2012.

Godard, Jean-Luc. *Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris: Flammarion, 1985. Print.

Godard, Jean-Luc. "Vivre sa vie Scenario." *Film Culture* Winter 1962: 10. Print.

Green, Mary Jean, Lynn Higgins, and Marianne Hirsch. "Rochefort and Godard: Two or Three Things About Prostitution." *The French Review* 52.3 (1979): 440-448. *JSTOR*. Web. 17 Dec. 2011.

Guillemet, Julien. "The "New Wave" of French Phenomenology and Cinema: new concepts for the cinematic experience." *New Review of Film and Television Studies* 8.1 (2010),

Guzzetti, Alfred. *2 or 3 Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*. Cambridge: Harvard Film Studies, 1981. Print.

Introna, Lucas D. , and Fernando Ilharco. "On the Meaning of Screens: Towards a Phenomenological Account of Screenness." *Human Studies* 29.1 (2006): 57-76. *JSTOR*. Web. 12 Apr. 2012.

Kruks, Sonia. "Merleau-Ponty: A Phenomenological Critique of Liberalism." *Philosophy and Phenomenological Research* 37.3 (1977): n/a. *JSTOR*. Web. 19 Apr. 2012.

Le Petit Soldat. Dir. Jean-Luc Godard. Fox Lorber, 1963. DVD.

Lewis, Michael, and Tanja Staehler. "Maurice Merleau-Ponty." *Phenomenology: An introduction*. London: Continuum, 2010. Print.

MacBean, James Roy. "Filming the inside of His Own Head: Godard's Cerebral Passion." *Film Quarterly* 38.1 (1984): JSTOR. Web. 12 Feb. 2012.

Merleau-Ponty, Maurice. "Le cinéma et la nouvelle psychologie." *Académie de Grenoble - redirection*. Web. 22 Jan. 2012. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm>.

Merleau-Ponty, Maurice. *Humanisme et terreur, essai sur le problème communiste*. Paris: Gallimard, 1947. Print.

Merleau-Ponty, Maurice. *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 1955. Print.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. I. Print.

Michelson, Annette. "What is Cinema?." *Performing Arts Journal* 17.2/3 (1995): 29. JSTOR. Web. 12 Feb. 2012

Miller, James. "Merleau-Ponty's Marxism: Between Phenomenology and the Hegelian Absolute." *History and Theory* 15.2 (1976): n/a. JSTOR. Web. 19 Apr. 2012.

Peritore, N. Patrick. "Descriptive Phenomenology and Film: An Introduction." *Journal of University Film Association* 29.1 (1977): JSTOR. Web. 2 Oct. 2011.

Pierrot le fou. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Anna Karina; Jean-Paul Belmondo. 1965. Criterion Collection, 2007. DVD.

Rockmore, Tom. "Merleau-Ponty, Marx, and Marxism: The Problem of History." *Studies in East European Thought* 48.1 (1996): n/a. JSTOR. Web. 19 Apr. 2012.

Silverman, Kaja. *Speaking About Godard*. New York: New York University Press, 1998. Print.

Singerman, Alan J.. *Apprentissage du cinéma français: livre de l'étudiant*. Newburyport, Mass.: Focus Pub./R. Pullins Co., 2004. Print.

Sobchack, Vivian Carol. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

Uhde, Jan. "The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard." *Journal of the University Film Association* 26.23 (1974): 29-30. *JSTOR*. Web. 7 Apr. 2012.

Vaughan, Hunter. "The Space Between: Reconciliation and Reflection of Subject and Object in Industrial Society and Cinematic Aesthetics (Deux ou trois shoes que je sais d'elle)." *The Film Journal* 9 (2004): 1. *The Film Journal*. Web. 12 Apr. 2013.

Vivre sa vie. Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Anna Karina. 1962. Criterion Collection, 2010. Blu-Ray.